

エミリー・ディキンソンの 「肉体のない恋人たち」

下 村 伸 子

I

エミリー・ディキンソン (Emily Dickinson, 1830-1886) の “I cannot live with You” (J640; F706)¹ で始まる詩は、彼女の詩のなかでは最も長く、12 連 50 行に及ぶが、ディキンソンの恋愛詩のカノンとして多くのアンソロジーに収められている。恋愛を成就できない語り手の苦境が独特の詩法で展開されているこの一篇は、ジョンソン版がディキンソンの人生のひとつの転機とされる 1862 年頃の作としたため、批評家たちの間でその頃の彼女の恋愛問題の謎を秘めた詩としても論じられてきた²。しかしその言説は、恋愛を放棄する、あるいは拒絶するものであるとも考えられる。Cynthia Wolff が、「恋愛詩であると同様に、ディキンソンの使命というより大きな文脈において捉えると、詩人の運命を意味する」³ と述べているように、テキストは詩作の円熟期にあっ

1 ディキンソンの詩の引用は、ジョンソン版により、その番号を本文中に J35 のように示した。その後に最近出版された新しいディキンソンの定本、フランクリン版の番号を F123 のように示しておく。Thomas H. Johnson ed., *The Poems of Emily Dickinson*, 3 vols. (Cambridge, Mass.: The Belknap P of Harvard UP, 1955). R. W. Franklin ed., *The Poems of Emily Dickinson*, 3 vols. (Cambridge, Mass.: The Belknap P of Harvard UP, 1998).

2 フランクリン版は、この詩が書かれたのは 1862 年ではなく、1863 年の後半であるとしている。

3 Cynthia Griffin Wolff, *Emily Dickinson* (Mass.: Addison-Wesley, 1988) 419. 以下同書からの引用は本文中に示す。

た1863年頃のディキンソンの恋愛詩を書くことに関する問題意識、さらに詩という虚構と現実の関係に対する認識等の主題を内包していると考えられる。4行連句11連で、語り手が否定形や仮定法の繰り返しで詩の語り手とその恋人の間にはいかなる望みもないことを伝え続けているのに、最終連の「扉を半開きにして」という結論も、テキストの最後の言葉、「絶望」も文字通りに深い絶望のみを表出しているとは解釈できないのである。それはむしろ、この詩人が恋愛詩を書きながら、その虚構のなかで見いだしていく何らかの選択あるいは策略を暗示しているのではなかろうか。そしてその選択は、語り手、あるいは恋人たちの在りように反映されていると考えられるのである。拙稿ではこの詩のなかで虚構が作られる過程を検討することから始めて、響き合う言葉やイメージをもつ数篇の詩をテキストとして、「扉を半開きにして」が象徴するディキンソンの恋愛詩における選択の意義を考察する。

まず640番の詩を検討しなければならない。語り手とその恋人「あなた」との恋の成就の可能性が、生、死、復活、最後の審判、そして天国、地獄といったキリスト教徒として想定されうるすべての場面において次々と否定されていくが、最初の3連で、ふたりがこの世で共に生きることができない旨が語られる。

I cannot live with You—
It would be Life—
And Life is over there—
Behind the shelf

The Sexton keeps the key to—
Putting up
Our Life—His Porcelain—
Like a Cup—

Discarded of the Housewife—
Quaint—or Broke—
A newer Sevres pleases—

Old Ones crack- (J640, sts.1-3; F706)

語り手は、「あなた」と生きることは、「生であろう」と仮定法で認めつつも、ふたりの「生」は「寺男」(Sexton)の「磁器」(Porcelain)として「向こう側／棚のうしろにある」と断言する。そしてその理由は説明されることなく「磁器」という隠喩が「主婦に捨てられた／カップ」という直喩につながられていき、「新しいセーブル焼きは人に喜ばれ／古いものはひびがはいる」と、日常的なイメージで現世での「生」のはかなさが示される。「寺男が錠をかけて預かっているのはワインとパンの最後の晩餐の器」(Wolff 419)であり、語り手が、恋の成就により祝福された生よりも神に祝福された天上での生を志向しているとしても、神は不在である。それどころか、Virginia Jacksonが指摘しているように、「あなた」さえも既に命をなくしているためここには存在せず、語り手が呼びかけているのは「あなたの表象」(a figure for “you”)⁴でしかないのかもしれない。彼女は相手の存在を虚構にしまわないように語り続ける。

I could not die-with You-
For One must wait
To shut the Other's Gaze down-
You-could not-

And I-Could I stand by
And see You-freeze-
Without my Right of Frost-
Death's privilege? (J640, sts.4-5)

4 Virginia Jackson, “Dickinson’s Figure of Address,” in *Dickinson and Audience*, eds. Martin Orzeck and Robert Weisbuck (Ann Arbor: The U of Michigan P, 1996) 85. 以下同書からの引用は本文中に示す。Jackson は、この詩が問題にしているのは相手の存在ではなく、“... the way in which figurative language works to replace that other with an illusion of presence that would mean the other’s death...” (85) であると述べている。

語り手は、臨終の儀式として「相手の目を閉じるために」どちらかが生きていなければならないと言う。その役割を果たすのは「あなた」ではなく、語り手自身であろうことを第4連で示唆しながら、第5連ではその場面を想定して自らの想像におののき、その役割に疑問を投げかけている。「死の特権」(Death's privilege) がなくては次の復活もあり得ないのであるが、Jackson が指摘しているように、「相手の顔を見ることが〈あなた〉を虚構に変えてしまう」(Jackson, 91) ために、テキストは虚構の復活へと導かれる。

Nor could I rise—with You—
Because Your Face
Would put out Jesus'—
That New Grace

Glow plain—and foreign
On my homesick Eye—
Except that You than He
Shone closer by— (J640, sts.6-7)

第6連3行目までは仮定法で語られるが、以後“Glow”(st.7, l.1)は現在形、“Shone”(st.7, l.4)は過去形となっている。仮定法でなくなったからと言って、Sharon Cameron が述べているように恋愛の成就が過去の事実であるというのではなく、Jackson の説を借りれば「詩がさしあたりそれ自体の虚構にはいる」(Jackson, 91) ことを示すのである⁵。共に復活することはキリストの「新しい恩寵」にも優るという虚構と恋人の不在という現実のはざまで、語り手の「目」は、“homesick”という言葉が示すように地上での生への郷愁を抱きながら、「イエスの顔をもかき消す」相手の「顔」を求めている。そのような神への不敬の故にどのような審判を受けなければならないかを彼女は容易に

5 Sharon Cameron, *Lyric Time: Dickinson and the Limits of Genre* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1979) 80. Virginia Jackson は Cameron の説を否定している。

想像できるはずである。

They'd judge Us—How—
For You—served Heaven—You know,
Or sought to—
I could not—

Because You saturated Sight—
And I had no more Eyes
For sordid excellence
As Paradise (J640, sts.8-9)

ところが、審判を畏れるどころか、語り手は、目には恋人の顔以外には何も写らないことを宣言する。「楽園」を「卑しむべき卓越」(sordid excellence)と呼んではばからない語り手の声は、ディキンソンが父親の書斎で読んだミルトン(John Milton, 1608-1674)の『失楽園』(*Paradise Lost*)のSatanを彷彿させる⁶。次の連でそれはより明白になる。

And were You lost, I would be—
Though My Name
Rang loudest
On the Heavenly fame—

And were You—saved—
And I—condemned to be
Where You were not—
That self—were Hell to Me— (J640, sts.10-11)

虚構はここで頂点となる。第10連1行目で、たとえそれが地獄に堕ちること

6 父、Edward Dickinsonの署名入りの蔵書のなかに*Paradise Lost*があったことは、Jack L. Cappsが指摘している。Jack L. Capps, *Emily Dickinson's Reading: 1836-1886* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1966) 12.

であってもふたりが初めて同じ道を辿ることを想像するのに、語り手の「天上での名声」というこれまでの話からはあり得ない可能性が語られる。そして天国から地獄へ語り手の想像は進む。Cynthia Wollf は第11連3、4行目に『失楽園』で楽園から追放された Satan の台詞、“The mind is its own place, and in itself/Can make a heav’n of hell, a hell of heav’n” の響きがあることを指摘している⁷。Satan さながらの神への挑戦的な態度は読みとれるが、ここでの語り手の「地獄」は、天国であろうと地獄であろうと「あなた」の不在が作り出すものである⁸。

Virginia Jackson は、語り手に Satan の痕跡を認めながら、さらに、この詩のもう一つの文学的言及として『嵐が丘』(*Wuthering Heights*) における「ヒースクリフ (Heathcliff) の死んだキャサリン (Catherine) への Satan 的呼びかけ」(Jackson, 93) を指摘している。Jackson の引用箇所を挙げておく。

Not there – not in heaven – not perished – where? . . . Catherine Earnshaw, may you not rest, as long as I am living! . . . Be with me always – take any form – drive me mad! Only do not leave me in this abyss, where I cannot find you! Oh, God! it is unutterable! I cannot live without my life! I cannot live without my soul!⁹

キャサリンとの不可能な合一を懇願するヒースクリフの感傷的な言葉は、Jackson の指摘の通り、冒頭の “Not there” からディキンソンの詩の言葉と重ね合わせられる。詩の冒頭、“I cannot live with You –/It would be Life –” は、ヒースクリフの “I cannot live without my life!” と呼応していると考えられるが、虚構のなかで不在の恋人や神に声高らかに呼びかける彼とは逆に、

7 John Milton, *Paradise Lost: Books I-II* (1667; reprint, London: Macmillan Education, 1972) book I, 11. 254-55. Wollf 420.

8 Cf. “Parting is all we know of heaven,/And all we need of hell.” (J1732)

9 Emily Brontë, *Wuthering Heights* (1847; reprint, Boston: Houghton Mifflin, 1956) 143.

詩の語り手は第1連から不在の恋人を虚構にしてしまわないようにその恋愛の放棄のレトリックを模索し始めていたのであった。ところが、結局語り手は虚構のなかに自らを埋没させヒースクリフ的のペルソナへと変身してしまった¹⁰。だからこそ語り手が最後に選択しなければならないのは、「ヒースクリフ—特にヒースクリフの頓呼法の比喩表現の使い方が示す類のロマンティックな自我」(Jackson 93)を否定することだった。

So We must meet apart—
 You there—I—here—
 With just the Door ajar
 That Ocean are—and Prayer—
 And that White Sustenance—
 Despair— (J640, st.12)

相手との合一を求めて、“Not there”と叫んだヒースクリフの呼びかけとは異なり“You there”と距離を置くことを提案するこの6行の前半のクライマックス、「扉を半開きにしてい」¹¹は、Cynthia Woolfが指摘するように再び場面を家庭、日常性へと引き戻す(Woolf 421)。虚構を否定するのならなぜ扉を完全に閉じてしまわないのか。しかもわずかな隙間にも越えることのできない「海」(Ocean)と「祈り」(Prayer)と「あの白い生計」(that White Sustenance)即ち「絶望」が存在するというのである。神に対するSatan的態度をとるのは止めて、ロマンティックな自我や虚構を否定するならば、祈りながら、絶望を「白い生計」として自らを支えていかなければならない、と解すべきで

10 Woolfは*Wuthering Heights*への言及は指摘していないが、この2連の言葉づかいに家庭生活のイメージがないことから語り手が「もはや家庭ではなく叙事詩を見ている」(Woolf)と述べている。

11 JacksonはElizabeth Stuart Phelpsの小説、*Gates Ajar*にディキンソンが言及しているであろうと指摘している(Jackson 91)。しかし人気を博したその小説は1868年に出版されているので、この詩がFranklinの推定通り1863年頃に書かれたのであればディキンソンがこの行を書くのにその小説を意識したとは言えない。

あろうか。Wolff も Jackson もそれぞれの批評の文脈で「白い生計」は、ディキンソンが詩を書く「白い頁」(Wolff 423, Jackson, 95)を意味し、「私たち」は詩人と読者であると論じている。この最終連への結論を出す前に、ディキンソンの他の恋愛詩においてもヒースクリフ的語り手は存在するのか、そして存在するなら彼／彼女はそれぞれのテキストの虚構のなかでどのような役割を果たすのかを検討することにする。

II

ヒースクリフ探しの鍵は、640番の詩の語り手がこだわった語り手の目と恋人の顔であろう。“What would I give to see his face?” (J247; F266) で始まる29行の詩では、語り手は彼女の「君主の顔」(Sovereign's face)を見ることを求めて何者かに取り引きと契約を呼びかける。2行目で “I'd give my life-” と彼女が「君主」のために自らの「生命」を差し出そうとするのは、Mary Loeffelholz によると、「ディキンソンがキリストによるあがないの理論をゆがめている」¹² ことを示している。即ちキリストを思わせる「君主」ではなくて、語り手が彼のために命を犠牲にしようとするのである。しかし取り引きの相手にはそのような自己犠牲の精神は通じないと理解した語り手は「生命」に加えて “Bobolink”、“June”、“Roses”、“Lily tubes”、“Bees”、“Straits of Blue”、“Navies of Butterflies”、“Cowslip Dells” と彼女をとりまく自然界にあるものを資財として取り引きに提供しようとする。語り手は自らが作る虚構に躊躇することなく入っていく。

Then I have “shares” in Primrose “Banks”-
Daffodil Dowries-spicy “Stocks”-
Dominions-broad as Dew-

12 Mary Loeffelholz, *Dickinson and the Boundaries of Feminist Theory* (Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1991) 32. 以下同書からの引用は本文中に示す。

Bags of Doubloons—adventurous Bees
 Brought me—from firmamental seas—
 And Purple—from Peru— (J247, ll.15-20)

「桜草の『銀行』の『株券』」、「水仙の『持参金』」、「冒険好きの蜜蜂が持ってきた／ドブロン金貨の袋」などというように自然と経済の言葉を組み合わせて語り手は自分が所有している自然の富を誇示するが、再び Mary Loeffelholz の指摘では、その富の効力には問題がある (Loeffelholz 33)。即ち、彼女が自己の生命と、たとえ隠喩であろうとこれら自然とを並べて差し出そうとすることで、自然を言葉で捉えて変容させ支配するエマソン (Ralph Waldo Emerson) の「詩人」(Poet) とは対照的に、語り手自身が、自然の資財、隠喩と同化してしまうのである¹³。彼女自身が取り引きの担保の一部となってしまうとは、キリストのような力どころか「詩人」の声を轟かせることもできず、この取り引きの成立は難しそうである。従って、最終連 (ll.21-29) で語り手は、シェイクスピア (William Shakespeare) の『ヴェニスの商人』(*The Merchant of Venice*) の男装したポーシャ (Portia) となって、取り引き相手を「シャイロック」と呼び、契約を迫る (“Shylock”? Say!/Sign me the bond, J247, ll.22-23)。勿論彼女自身を含めた自然という代価は支払われたはずである。「『私シャイロックは、この誓約をする女に彼女の君主の顔を1時間、支払うことを誓います』」 (“I vow to pay/To Her—who pledges this—/One hour—of her Sovereign’s face”!, J247, ll.24-26) という契約書を読み上げたところ

13 Mary Loeffelholz はエマソンの “The Sphinx” を挙げて次のように解説している。

For Emerson, all words that can be applied to nature have power—become powerfully universal signifiers—for as the Sphinx says, it is only necessary to tell one of her meanings in order to be Master of all nature. It is only the principle of substitution itself that needs to be grasped, and once grasped, nature, like the accommodating Sphinx, metamorphoses itself infinitely at the command of the Poet’s metaphorical substitutions. (Loeffelholz 32-33)

でこの詩の虚構はクライマックスに達した。しかしその後この契約を讃える3行「恍惚の契約！／けちな恩寵！／私の王国分の祝福！」(*Extatic Contract!/Niggard Grace!/My Kingdom's worth of Bliss!*, ll.27-28)¹⁴ が付け加えられているために、テキストには姿も表さず声も聞かれないシャイロックなる者はこの契約書に署名しなかったと考えられる。自己犠牲を払ったのに、「君主の顔を1時間」というささやかな夢が叶えられることはない。その絶望を「私の王国分の祝福」と言い換えることで、語り手は、『ヴェニスの商人』のポーシャのような「ロマンティックな解決」(Jackson 34) を導けなかった自己の皮肉な境遇を表現し、この虚構のなかでの役割を終える。

この語り手は、契約といった社会の法に基づいた夢の実現を期待したが、詩の冒頭からロマンティックなヒースクリフ的自己を暗示していた。彼女の祝福を妨げる「シャイロック」と呼ばれた者は、ディキンソンの他のテキストでも「力強い商人」(*The Mighty Merchant*, J621, l.4)、あるいは「この偉大な買い手」(*this great Purchaser*, J580, l.10) として登場するが、語り手のロマンティズムを交換の原理で妨げてしまう。その正体は、語り手が求めた「君主」その人か、神の代理人か、それとも父権制社会の掟のようなものと解釈できる。フランクリンによると1863年の夏頃に書かれた次の詩では、それは「ヴェールのような制限」として語り手の前に厳然と存在する。

I had not minded—Walls—
Were Universe—one Rock—
And far I heard his silver Call
The other side the Block—

I'd tunnel—till my Groove—
Pushed sudden thro' to his—

14 John Donne の “Ecstasy” を想起させるが、ディキンソンは恐らく読んでいなかったであろうと Cynthia Wollf は指摘している。Cf. “Yet her profane appropriation of religious conventions is very like Donne’s.” (Wollf 587)

Then my face take her Recompense—
The looking in his Eyes— (J398, sts.1-2; F554)

「宇宙がひとつの岩であるなら」その向こう側の「彼の銀の声」をたよりにその岩を掘り進んでゆくという語り手のヴィジョンは壮大で、ふたりの間の大きな「壁」や途方もない距離とそれをものともしない彼の語り手の情熱を伝えている。岩のなかの「溝」が貫通すれば「彼女の顔」は「彼の目」という最高の「報酬」(Recompense) が得られることを語り手は想像する。「しかし」と語り手は現実に立ち返り、ふたりの恋愛の障碍について隠喩を展開する。

But 'tis a single Hair—
A filament—a law—
A Cobweb—wove in Adamant—
A Battlement—of Straw—

A limit like the Vail
Unto the Lady's face—
But every Mesh—a Citadel—
And Dragons—in the Crease— (J398, sts.3-4)

「たった一本の髪の毛」に始まって「一本の繊維、ひとつの法」、「金剛石に織られたクモの巣」、「藁の胸壁」と薄くてやわらかなものと硬質のイメージの組み合わせでその障碍の実体を象徴的に表現した後、最終連での彼女の比喩は中世の騎士物語の世界へと展開する。「婦人の顔にかけられた／ヴェール」はどんなに薄くても「どの編み目にも、城塞／そして髪には竜」と、「制限」は一見些少のようで実はどうしても越えることのできないものであることが示される。Cheryl Walker がこれを「社会的、法的、そして文学的制限についてのディキンソンの意識の象徴」¹⁵ と述べているのは頷けるが、「制限」が詩人の意識の

15 Cheryl Walker, *The Nightingale's Burden: Women Poets and American*

問題であるということに関しては、James R. Guthrie の指摘が良いヒントを与えてくれる。即ち、この「ロマンティックな監獄・脱走の物語でディキンソンは困難にあってはいる姫と武者修行の騎士の両方の役割を果たしているのかもしれない」¹⁶ ということである。詩の前半での「彼の目を見ること」と最後の「婦人のヴェール」をはずして彼女の顔を見ることことが対称となっていることで、城塞に幽閉された姫を救出に向かう騎士・ヒースクリフとヴェールを着けた姫の同一性が暗示されていると考えられる。「I am Heathcliff」と言ったキャサリンが想起されるが、語り手が「壁」あるいは「岩」の向こうに求めた相手は「鏡に写る彼女自身」(Guthrie 72) であり、「彼の銀の声」が「自己解放のサイレンの歌、あるいは銀の声」(Guthrie 73) であるならば、それを自らに禁じるのは社会の掟だけではなく、自らの規制でもありうる。語り手の選択は「簷」の「竜」に立ち向かわないことであろう。恋愛の成就や自己解放という「報酬」は得られないが、その代わりにヴェールを着けたまま身を守ることが暗示されている。

III

ディキンソンには、ロマンティックな自我を貫き通して生命をかけた恋愛が報われるというヴィジョンは受け入れられないものであったのだろうか。640番の詩と同じ1863年の後半頃に書かれ¹⁷、同じ清書原稿の束(Fascicle 33)に

Culture before 1900 (Bloomington: Indiana UP) 115. Walker は、この詩について19世紀の女性詩人たちがよく扱った「秘めた悲しみ、禁じられた恋人のモチーフ」をディキンソンが用いて「制限」のなかから独自の手法を生み出したと論じている。

16 James R. Guthrie, *Emily Dickinson's Vision: Illness and Identity in Her Poetry* (Gainesville: UP of Florida, 1998) 72. 以下同書からの引用は本文中に示す。Guthrieはこの詩を恋愛詩としてのみ読むことを否定し、ディキンソンの眼病との関連から、この詩に「回復期の患者と、天国に嘆願する人としての彼女の2重の苦境のドラマ化」をみている。

17 ジョンスン版では、1862年頃の作とされていたが、フランクリン版でそのように訂正されている。

収められていた次の詩は考察に値する。「シャイロック」や「ヴェール」と表現されたものが、ここでは冒頭から神のような力をもった「彼ら」として次から次へと手段を講じ、語り手とその恋人「私たち」の「目」を妨げる。冒頭は“*We must meet apart—*”（#640）を想起させるが、この詩もフランクリンによると 640 番と同じく 1863 年の後半に書かれている。

They put Us far apart—
As separate as Sea
And Her unsown peninsula
We signified “These see” —

They took away our Eyes—
They thwarted Us with Guns—
“I see Thee” each responded straight
Through telegraphic Signs

With Dungeons—They devised—
But through their thickest skill—
And their opaquest Adamant—
Our Souls saw—just as well— (J474, sts.1-3; F708)

「彼ら」が「海」と「種を蒔かれていない半島」ほどに恋人同士を遠ざけようとも、「目」を奪い、「銃」で「挫いた」としても、また「最も分厚い技術や／最も光りを通さない金剛石」といった、398 番の詩の「城塞」を想起させる堅固な「土牢」に幽閉されたとしても、語り手と相手は視力を奪われることがない。第 1 連では“*These see*”という「独自の、言葉のない形の親密なコミュニケーション」（Wolff 415）、第 2 連でも同様に、「電信記号」（*telegraphic Signs*）、第 3 連では「魂」が、「目」の役割を果たし、お互いを見失うことがないと語り手は断言している。このふたりは自己規制をすることなく権力や掟に反逆するので、次の場面では当然のように審判を受ける。

They summoned Us to die-
 With sweet alacrity
 We stood upon our stapled feet-
 Condemned-but just-to see-

Permission to recant-
 Permission to forget-
 We turned our backs upon the Sun
 For perjury of that-

Not Either-noticed Death-
 Of Paradise-aware-
 Each other's face-was all the Disc
 Each other's setting-saw- (J474, sts. 4-6)

第4連で死刑の宣告を受けたふたりが立つ様子は、“The Soul has Bandaged moments-” (J512; F360) で始まる詩において、一旦は解放された魂が再び捉えられ、“With shackled on the plumed feet,/And staples, in the Song,” と、歌う自由を奪われたことを想起させるが、どちらのテキストにおいても「又釘を打たれ」てもひるまない姿が示唆されている。第4連4行目に示唆されるふたりの刑は、Guthrieが解説しているように、「ふたりが拒絶する慣習的な意味で見ることを強要されること」(Guthrie 74)と読めなくもないが、Loeffelholzが指摘しているように、「ダンテの地獄篇 (*Inferno*) のパオロ (Paolo) とフランチェスカ (Francesca) のように、ふたりは彼らが生きた愛を無限に生きること：彼らの場合、姦通の抱擁ではなく、抱擁もなく見ること (the sight without embrace) を宣告される」(Loeffelholz 66)と読む方が適切であろう。

ふたりは「改める」(recant) ことも「忘れる」(forget) ことにも同意せず、「太陽に背を向け」潔く刑に処せられることを選ぶのである。最終連で、ふたりのロマンティシズムはクライマックスに達し、「死」も「楽園」も超越したふたりにとってはお互いの目に写るお互いの顔だけが、最期の「太陽」として

輝く。それは最後の2行、特に、恋愛の成就の確認の象徴となる「円板」(Disc)のイメージやふたりの死を日没に喩える“setting”という言葉によって効果的に示されている。Guthrie も述べているように、この恋人同士は、死に際して、「太陽の役割を盗み、ふたり自身の個人的な、代わりの〈樂園〉を創った」(Guthrie, 75) のである。

ふたりの死によりこの愛も虚構も完成したが、注目すべき現象は、Daneen Wardrop が解説しているように第5連の“Permission . . .”や最終連の“Each other’s . . .”の「行間に鏡を置く」¹⁸ ような繰り返しにより、ここでも恋人同士が見ているのはそれぞれ鏡に写った自分自身の顔でもあるということである。ディキンソンの詩にゴシック小説の手法を認める Wardrop は、ここでの恋人同士の死による対面が、自己と分身の合一を意味し、それは「ヒースクリフとキャサリンのひとつになりたいという願望に匹敵する」と述べている。漸くディキンソンは彼女のヒースクリフのドラマを完成させたのであろうか。

この詩の結末についての批評家の議論は分かれる。Loeffelholz は、この恋人同士の愛が、「神の太陽/息子を中心とした神学 (God’s Sun/Son centered theology) を駆逐するものである」(Loeffelholz, 67)¹⁹ と論じている。Wolff もこの恋人同士の目による言語と愛の力が「創造主その人を追放することにほとんど成功しそうになる力である」(Wolff, 416) と述べ、それ故にふたりは引き離されなければならなかったと説明している。しかしこの結末には「特異な虚ろさ」が残ることを Wolff は指摘している。即ち、このふたりには、神の掟への勝利以外には恋人らしい振る舞いも情念もない、“... there is no real-

18 Daneen Wardrop, *Emily Dickinson’s Gothic: Goblin with a Gauge* (Iowa City: U of Iowa P, 1996) 121.

19 Loeffelholz は次のように述べている。

Their apocalyptic fidelity replaces God’s Sun/Son-centered theology with a splendidly decentered astronomy that recalls—albeit on a much smaller scale—Blake’s antiheliocentric engravings, or the spectacular and confusing cosmic ending of Shelley’s *Prometheus Unbound*, in which another father-god is triumphantly replaced. (Loeffelholz 67)

world component to this love at all.” (Wolff, 416) というのである。Wolff が指摘する恋人同士の現実味や存在感の希薄さは、これまで読んできたどのテクストにも見受けられた。語り手が、共に生きることも死ぬこともできない、半開きの扉の向こう側の「あなた」も、契約書に「君主」と書かれた対象者も壁の向こうの銀の声をした「彼」も、人間を超越している存在のようでも、また語り手の分身のようでもあり、ともかくも「肉体のない」存在だった。Karl Keller が、“There are few bodies in Emily Dickinson’s lovers in her poems.”²⁰ と半ば冗談のように指摘しているのも納得できる。Wolff はそのことをディキンソンの最良の恋愛詩においてみられる “love is a way of *being*, not a way of *speaking*” (Wolff, 416) というディキンソンの確信のためであると説明しているが、Keller の指摘も含めてこの問題を再考するために、“’Twas a long Parting—but the time” (J625; F691) で始まる詩の「肉体のない恋人たち」の目と目の祝福の場面を引用する。この詩もフランクリンによると 1863 年後半に書かれている。474 番で最期を遂げた恋人たちのその後の光景のようでもある。「神の審判の席の前で」(Before the Judgement Seat of God-) ふたりは再会する。

.....

These fleshless Lovers met—
A Heaven in a Gaze—
A Heaven of Heavens—the Privilege
Of one another’s Eyes—

No lifetime set—on Them—
Appareled as the new
Unborn—except they had beheld—

20 Karl Keller, “Notes on Sleeping with Emily Dickinson,” in *Feminist Critics Read Emily Dickinson*, ed. Suzanne Juhasz (Bloomington: Indiana UP, 1983) 74.

Born infiniter-now-

Was Bridal-e'er like This?

A Paradise-the Host-

And Cherubim-and Seraphim-

The unobtrusive Guest- (J625, sts.2-4)

640 番の詩で語り手が畏れながら想像したことが、この詩では第三者の語り手によって客観的真相のように述べられている。第2連の“Heaven”の繰り返しや“Gaze”と“Eyes”の曖昧韻により、ここでも恋人同士は鏡に写る自己のイメージを与えられているが、「お互いの目の特権」で天国を創っている。また第3連でも、この天国でお互いを見ることで「より無限なものへと生まれる」ことが示唆されている。David Porter は、死後の愛、天国での再会と恋愛の成就といった十九世紀アメリカの大衆文学の慣習的なテーマを踏襲するときのディキンソンの筆致は弛んでいると述べて、この詩をディキンソンの優れた詩とはみなしていない²¹。確かに恋人同士の天国での再会、第4連が示唆するキリストの花嫁は慣習的なモチーフかもしれないが、ディキンソンはそれを独自の虚構にしていると考えられないだろうか。審判の場面であった筈が、「お祭りのような結婚式」(Wolff, 380)へと展開し、「楽園」が「主賓」だったり、「智天使や、熾天使が、／目立たない客」というのは、主役の恋人同士の愛の絶対性を強調するにしても、アンチ・クライマックスになりかねない。第4連1行目は「結婚式はこんなにすばらしいものだったのか」とも読めるが、同時に否定の答えを予想する疑問文とも読める。虚構は足下から崩れそうであるが、ディキンソンはそれを狙ったのである。

ディキンソンは、“We learned the Whole of love-” (J568; F531) で始まる詩でお互いの目のなかの「無知」(Ignorance)こそがどんな偉大な愛の書物、

21 David Porter, *Dickinson: The Modern Idiom* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1981) 220.

「黙示録」よりも神聖であり、愛のすべてを語ると述べている。だからこそ天国の場面でも恋人たちに肉体は不要であったのだろう。目以外には顔の表情さえもなく、性別さえも時として曖昧となる。恋の情熱も苦悩も失恋の痛手もすべて包み込んだまさに「円板」(Disc)なのである。自然の言語と同化することもあれば、ヒースクリフにもキャサリンにも男装したポーシャにもなれる—そのような「肉体のない恋人たち」にディキンソンはお互いの目と目による恋愛の可能性を探らせたのである。

しかし虚構のなかでも、語り手が父権制社会の掟や自己規制などの現実に戻り始める瞬間がある一方で、虚構が過剰になる場合がある。その場合、前述したように「神の... 神学を駆逐」したり、黙示録を書き換える可能性もあるが、虚構が足下から崩れかねないことにもなる。「だから私たちは離れて会わなければならない」(So We must meet apart-)と640番の詩の最終連で語り手は言うのである。自己のロマンティシズムに陶醉するあまり、虚構のなかに埋没しすぎて相手の存在を虚構にしてしまわないために、語り手が選ぶのは、虚構と現実のはざままで「扉を半開きにして」、「肉体のない恋人」としての役割を果たすことである。そのように考えると「白い生計」の“Sustenance”についてディキンソンが残した異形が、「練習」(exercise)や「特権」(privilege)であることも理解される。「肉体のない恋人たち」にとっての「絶望」的な選択はとりもなおさず、恋愛詩の可能性を模索するディキンソンにとっての苦しくも、納得のいく選択であったと考えられる。